

## توظيف الرمز في منجزات الفنان علاء بشير

إسراء قحطان جاسم

قسم التربية الفنية/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة القادسية/العراق  
[esraa.kahtan@qu.edu.iq](mailto:esraa.kahtan@qu.edu.iq)

معلومات البحث
تاريخ الاستلام : 2020 / 9 / 16
تاريخ قبول النشر : 2020 / 10 / 14
تاريخ النشر : 2020 / 12 / 12

### المستخلص

يعد مفهوم الرمز أحد نشاطات الفكر الإنساني، التي استخدمها الإنسان منذ القدم للتعبير عن أفكاره ومشاعره وعاداته، وأن الفنان يعكس مشاعره وأحاسيسه وأفكاره على هذه النتاجات أو التراكمات الرمزية، ويعكس مشاعر وإحساسات أفكار تلك الفئة الاجتماعية التي يرتبط بها بنوع من المشاركة في هذه الأحاسيس والمشاعر. يهدف البحث إلى الكشف عن توظيف الرمز في منجزات الفنان علاء بشير وقد اقتصر حدود البحث على دراسة النتاجات الفنية للفنان علاء بشير بين عامي 1988 – 2007 وتم تعريف عدد من مصطلحات هذه الدراسة، احتوى الجانب النظري على ثلاث مباحث اختص الأول منها بالرمز مفاهيمياً، والثاني بالمذهب الرمزي في الفن، والثالث بالأبعاد المفاهيمية والجمالية لأعمال علاء بشير، وانتهى الجانب النظري بمؤشرات أفادت البحث بوصفها محكات لبناء الأداة.

أما إجراءات البحث فضمت مجتمع البحث 160 عملاً فنياً بين رسم ونحت، تم اختيار 4 نماذج منها لعينة البحث أخذت بالطريقة القصدية لتلبي حاجة البحث. توصل البحث إلى ابتعاد الفنان علاء بشير عن تمثيل الواقع وتأكيد على كل ما هو رمزي، فنتائج تحيل المشاهد إلى التأمل بما وراء العمل من أفكار كما في جميع نماذج عينة البحث. كما ووجد البحث أن رموز الفنان علاء بشير لا تتفصل عن اللاشعور الجمعي فهي محملة بطاقة تعبيرية كبيرة كما في جميع نماذج العينة.

**الكلمات الدالة:** الدلالات، الرمزية، نتاجات علاء بشير.

## The Employment of Symbols in Alaa Bashir's works

Esraa Kahtan Jassim

Department Of Art Education/ College Of Fine Arts/ Al – Qadisiyah University/Iraq

### Abstract

The concept of the symbol is one of the activities of human thought which has been used since ancient times to express thoughts, feelings and habits. The artist reflects his feelings and thoughts on these symbolic products or structures, and reflects the ideas of the social group with which (s)he is associated. Thus, this research aims to reveal the use of the symbol in the achievements of Alaa Bashir, the artist. The study is limited to studying the artistic products of Alaa Bashir between 1988 and 2007. The theoretical part of the study consists of three topics, the first of which is devoted to the concept of the symbol; the second to symbolism in art, and the third to the conceptual and aesthetic dimensions of Alaa Bashir's work. The theoretical part is concluded with the indicators that formed the tool of research test.

As for the research procedures, the research community included 160 drawing and sculpture artworks, only four works are intentionally chosen for the research sample to meet the research objective. The study concludes that Alaa Bashir's avoids representing reality and that his emphasis lies on everything that is symbolic. The research also found that Alaa Bashir's symbols are inseparable from the collective unconscious, as they are loaded with large expressive potentials.

**key words:** implications. symbolism. Alaa Bashir

by University of Babylon is licensed under a Journal of University of Babylon for Humanities (JUBH)

[Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

## 1 . مشكلة البحث

يزخر الفن بصورة عامة بنتائج ذات مرجعيات رمزية تعبيرية، لا يمكن وضعه ضمن حيز محدد تتم على أساسه تشابه العناوين والأفكار، أو إسقاطه في توصيفات شكلية أو أسلوبية، فتاريخ الفن منذ القدم وحتى المعاصر منه شهد تغيرات مستمرة في العلاقات الإنسانية والاجتماعية، كلا أو جزءاً، تكون ضمن انعكاساتها على الحياة الروحية، ويعد الرمز أحد نشاطات الفكر الإنساني، التي استخدمها الإنسان منذ القدم للتعبير عن أفكاره ومشاعره وعاداته، بتحولها إلى رموز صورية، أو حركات إيمائية يفرغ ما كبت في داخله، لذا يعد الرمز أحد وسائل التعبير والاتصال بين البشر. وعن طريق التطور الحاصل في حياة الإنسان، وتعظيم نموه الفكري ومدرجاته الحسية، أصبح الرمز جزء لا يتجزأ من حياته بشكل عام والفن بشكل خاص، ذلك أن الفن ظهر بوصفه معرفة وممارسة اتخذت اتجاهات تواصلية متعددة الأهداف، فما هو مشترك بين الفنون يعد صورة واضحة للقيم الجمالية والحضارية المتوارثة لشعب من الشعوب عن طريق ممارسة الفن، فضلاً عن الممارسات الاجتماعية التي تحاول الاقترب من حقيقة الوجود الجوهري المنعكس عن تلك الحياة المتواجدة داخل نتاجات الفنان المبدع، والممثلة بالدلالات الرمزية في أجواء وأشكال ذات سمات عقائدية واجتماعية، وبذلك ولدت الدلالة مع ولادة هذا الفن (1، ص3).

إن الفن بوصفه حقلاً تخيلياً ميدانه إنتاج الرموز، التي تنبئ عن أحلامنا وأزماتنا النفسية والاجتماعية، ووسيلة من وسائل بناء وتناقل الحضارات البشرية، بلغة رمزية تهتمس في الوجدان، وهذه الرمزية جعلت الفن أكثر متعة وجمالية وتذوقاً له، فلم يعد الفن محاكاة للواقع الحرفي بكل تفاصيله، بل جاء الرمز كي يجعل المتلقي يتذوق الفن بشكل أفضل عن طريق فك الرموز في العمل الفني، وفهم دلالاته وعناصره الشكلية، و(علاء بشير) أحد الفنانين العراقيين الذين استبدلوا الماهية التي تبدو عليها الأشياء بصور باطنية، حاول الفنان عبرها أن يزيل القشرة المخادعة التي تمارسها الأشياء على حواسنا يعكس مشاعره وأحاسيسه وأفكاره في هذه النتاجات أو التراكمات الرمزية، ففي الوقت الذي يصوغ فيه الفنان (علاء بشير) شكلاً رمزياً فإنه يعرض معه مضموناً معيناً، أي إن هناك ارتباطاً بين الدلالة الرمزية للشكل والمضمون يشق عبرها كل منهما كيانه من الآخر بشكل لا يمكن فيه الفصل بينهما، إذ تولدت معالجات كثيرة في أسلوبه، وهذه الفكرة تدعونا إلى فحص الدلالات الرمزية في نتاجاته وذلك بالإجابة على السؤال الآتي:

ما توظيف الرمز في منجزات الفنان علاء بشير؟

### 1.1 أهمية البحث والحاجة إليه:

1. قد يمثل محاولة لتقصي توظيف الرمز في الرسم العراقي، مما يتيح لدارسي ومتذوقي الفن الاطلاع على المعطيات المؤثرة في طبيعة البناء الجمالي وتشكله بصوره متنوعه.
2. تأتي أهمية البحث الحالي بتسليط الضوء على مضمون الرمز في الفن بشكل عام، وفي نتاجات الفنان علاء بشير بشكل خاص.

### 1.2 هدف البحث: كشف توظيف الرمز في منجزات الفنان علاء بشير.

- 1.3 حدود البحث: يشمل مجتمع البحث الحالي على نتاجات الفنان (علاء بشير) رسم ونحت، للمدة الزمنية (1988-2007).

## 1. 4. تعريف مصطلحات البحث

### التوظيف لغوياً:

ورد عند (ابن منظور): الوظيفة من كل شيء، ويقال: وظف فلان فلاناً، يظفه وظفاً إذا تبعه، مأخوذ من التوظيف (2، ص4896).

### التوظيف اصطلاحاً:

عرفه (صليبا): بأنه هو العمل الخاص الذي يقوم به الفرد في مجموعة مرتبطة الأجزاء ومتضامنة، كوظيفة الزاخرة في فن البناء، ووظيفة التخيل في علم النفس، ووظيفة المعلم في الدولة (3، ص581).  
التوظيف إجرائياً: هو وسيلة إجرائية يقوم الفنان عبرها بإدخال أشكال ورموز وأشكال إلى فنه للابتعاد عن الواقع.

### الرمز لغوياً:

عرف الرمز في (لسان العرب): بأنه تصويت خفي باللسان كالهمس ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إيانة بصوت إنما هو إشارة بالشفنتين وقيل الرمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفنتين والفم والرمز في اللغة كل ما أشرت إليه مما يبان بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو بعين يرمز ويرمز رمزا (4، ص112).

### الرمزية اصطلاحاً

ورد الرمز في المعجم الفلسفي (لصليبا): هو ما دل على غيره وله وجهان: الأول دلالة المعاني المجردة على الأمور الحسية، والثاني دلالة الأمور الحسية على المعاني المتصورة، وهو التفكير المبني على الصور الإيحائية، خلافاً للتفكير المنطقي المبني على المعاني المجردة (5، ص97).

### الرمزية إجرائياً

يعني كل ما يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه لا بطريق المطابقة التامة وإنما بالإيحاء أو بوجود علامة عرضية أو متعارف عليها، وعادة يكون الرمز بهذا المعنى شيئاً ملموساً يحل محل المجرد.

## 2. الفصل الثاني: الجانب النظري

### 1. 2. المبحث الأول: الرمز مفاهيمياً

عرف الرمز منذ آلاف السنين، وظهر بوضوح في العهود القديمة، وقد اهتم علماء الأنثروبولوجيا كثيراً بدراسة الرموز؛ لأن الإنسان وحده الذي ينفرد عن باقي الكائنات الأخرى بالسلوك الرمزي، وبالقدرة على استعمال الرموز، وهو وحده الذي يستخدم اللغة وسيلة للتعبير والتفاهم مع غيره من الناس، ويستخدم التعاويذ والأحجية والطلاسم ويفسر أحلامه، إن كل أنماطه من السلوك تتألف من رموز اصطلاح عليها المجتمع، وقد عاشت العشائر والقبائل البدائية في عالم يكتنفه الغموض والألغاز والأسرار، لقد صنع الإنسان البدائي من رسوم وأشكال بعض الأشياء طواطم يلتقون حولها ويرفعونها شعارات ترمز إلى الجماعة أو القبيلة التي ينتمون إليها، وكانت كل جماعة أو عشيرة تتخذ شكل من أشكال الطبيعة، أو حيوان، أو نبات، طوطم يرمز إلى الإله الذي يعبدونه وفي الوقت نفسه إلى القبيلة التي ينتمون إليها، وقد كان هذا الطوطم بمثابة الرمز المقدس الذي يربط الرجل البدائي بأبناء عشيرته، وكان ينظر إليه في احترام وخشوع من دون أن يكون هناك سبب معقول يدفعه لذلك (6، ص43). يتضح أن نشأة الرمز قد نشأت مع الفن، بل مع نشأة

الإنسان ذاته، فلقد كان الرمز للإنسان البدائي بممارسته للفن واستخدام فيه الأداة التي يميز بها بما يجيش في صدره من مشاعر وعما يعتل في ذهنه من أفكار.

أ- مفهوم الرمز فلسفياً: اهتم الكثير من الفلاسفة بدراسة الرمز، وظهرت العديد من المفاهيم والآراء المختلفة التي تناولت الرمز بالدراسة والتحليل، إذ فسر الفلاسفة الرمز كل بحسب رؤيته الخاصة، وتناولوه بدراسات مستفيضة، فمع فلاسفة العصر الإغريقي بدأ الاهتمام بدراسة الرموز، ومن الفلاسفة الذين وجد الرمز في فلسفتهم هو (فيثاغورس) الذي كان شديد الاهتمام بعلم العدد وكيفية نشوئه، وكان كثير البحث عنه وعن خواصه ومراتبه ونظامه، وينكر (أفلاطون) حقائق الأشياء المحسوسة ولا يرى فيها غير صور ترمز للحقائق المثالية البعيدة عن العالم الواقعي، أي إن جوهر الرمزية بهذا المفهوم يتعالى عن كل ما هو محسوس ومحدود ويتمثل في الإيمان بعالم من الجمال المثالي، وفي الاعتقاد بأن هذا العالم لا يمكن أن يتوصل إليه إلا عن طريق الفن وحده (7، ص19)، أما (أرسطو) فقد تناول الرمز على أساس اللغة، فاللغة بجميع ميادينها هي رمز للأفكار وهي رموز مجردة، فالكلام هو العمليات العقلية المتتابة والكلمات رموز لمفاهيم الأشياء الحسية أولاً، ثم التجريدية المتعلقة بمرتبة أعلى من مرتبة الحس، وهي رموز لحالات نفسية ومادة للفكر (8، ص61)، والصورة الرمزية بحسب رأي (كانت) توحى بالشيء الذي ترمز إليه وهذا الإيحاء لا يتأتى بواسطة تشابه في المظاهر المحسوسة بين الصورة المجردة والشيء بل بواسطة علاقات داخلية بينهما مثل النظام والانسجام والتناسب، وعلى هذا، فالرمز هو جامع لدلالات العقل، وعند ذاك يصبح العقل محضاً، أي خالفاً للرمز (9، ص248).

يقر (هيغل) أن الرمز بداية الفن، وهو معنى جدلي يقع بين حقيقتين، حقيقة الشيء المادي وحقيقة الشيء الذي يتصوره العقل، وربما لا يتطابق الاثنان معا بحيث تبدو (المادة) وحدها شكلاً ومضموناً وقد استحالت إلى رمز، ولا يمكن لأي رمز أن يتحقق إلا من انطلاقه من الواقع سواء أكان مطابقاً لرموزه أم غير مطابق، وقد ينطور الفن بحسب رأي (هيغل) من الفن الرمزي، فالفن الكلاسيكي وأخيراً الفن الرومانسي (10، ص10)، وعد (برجسون) الرمز أداة عقلية تمكن صورة من الصور أن تنضم إلى أخرى بحسب قانون المطابقة والرمز صورة مماثلة تتحقق عن طريق الحدس، فالرمز عنده يتولد من شيئين متناقضين في عملية التفكير، يتغلب أحدهما على الآخر، فيصبح (المثال) المتزامن معه (الشيء) رمزا، أي مثالا آخر من أمثله التفكير في خاصية الحدس البشري (11، ص53)، بينما الرمز عند (كروتش) هو جمع خارجي اتفاقي تحكمي بين واقعيتين روحيتين هما: المفهوم أو الفكرة من جهة والصورة من جهة أخرى، جمع يفترض أن تشير هذه الصورة إلى هذا المفهوم، ولن نصل بواسطة فكرة الرمز إلى تفسير طابع الوحدة في الصورة الفنية بل إننا حين نأخذ بهذا الرأي إنما نقرر بإرادتنا وجود الثنائية فالفكرة في هذا الجمع تظل فكرة والصورة تظل صورة من دون أن يكون بينهما علاقة (12، ص42)، وها هي (سوزان لانجر) تنبه المتلقي على أن المرموز فنيا لا يشير إلى معنى محدد وأن الرموز الفنية تعد رموزاً لها مضامينها العاطفية على مستوى الوجدان، إذ تكشف عن ثراء من التصورات المعرفية لهذه المضامين، والفن عندها تعبير بجملة من الرموز وهي رموز تمثيلية، إنها لغة تعبر عن البوح الداخلي، إذ تشير (لانجر) إلى أن العمل الفني إنما عبره تتشكل العاطفة في صورة تعبر عن رمز ولذا فالعمل الفني هو لغة رمزية تنقل إلينا عياناً مباشراً (13، ص201). ويفرق (أرنست كاسيرر) بين الرمز والإشارة، إذ يعد الإشارة جزءاً من عالم الوجود المادي، في حين يعد الرمز جزءاً من عالم المعنى الإنساني، والإشارة مرتبطة بالشيء الذي تشير إليه على نحو ثابت، وكل إشارة واحدة ملموسة تشير إلى شيء واحد معين، أما الرمز فعام الانطباق أي يوحي بأكثر من شيء واحد

وهو متحرك ومتنقل ومتنوع، يذكر (كاسيرر) أن الإنسان حيوان رامز، والأشكال الرمزية العظيمة للثقافة الإنسانية هي اللغة، والأسطورة، والفن، والدين، والعلم. وأن عالم الإنسان يحدد بطريقة جوهريّة عبر الأشكال الرمزية التي يقوم هذا الإنسان بعملية تمثيلها لنفسه. فالفن لديه اكتشاف لحقيقة جديدة وتعبير عنها بلغة رمزية. اعتبر (كاسيرر) الأشكال الرمزية العظيمة للثقافة الإنسانية هي اللغة، والأسطورة، والفن، والدين، والعلم (14، ص145).

**ب- مفهوم الرمز من وجهة نظر علماء النفس:** يرى علماء النفس أن الطابع الرمزي في السلوك الإنساني ينجم عن كبت الدافع ومتعة التعبير السوي الصريح عن نفسه بالقول أو الفعل، لذلك غالبا ما يعبر عن نفسه بصورة رمزية في الأحلام وأحلام اليقظة وزلات اللسان والقلم وفي أعراض الأمراض النفسية، ويعتقد (فرويد) أن منبع الرموز هو اللاوعي الذي تكشف عنه الرغبات والانفعالات المكبوتة، التي تظهر في الأحلام، لذا عدّ الحلم ذو طبيعة رمزية، إذ يرى "أنّ للحلم تيارين؛ أحدهما سطحي والآخر خفي، ويؤكد (فرويد) أن منبع الأحلام هو اللاشعور الذي يعده الواقع النفسي الحقيقي، وتأخذ الأحلام مجالا خصبا في دراسات (يونك) للنفس البشرية فيما تتداوله من رموز، فالأحلام هي المنهل الأكثر شيوعا والأسهل منالا للبحث في مقدرة الإنسان على الترميز، ويرى (يونك) أننا نولد ولدنا إرث سيكولوجي كالإرث البيولوجي، وكلاهما محدّدان هامين للسلوك والخبرة، وإننا نملك لاشعور جمعي يشتمل على نفسية لا تجيء من الخبرة الشخصية وهو مشترك وعام لدى جميع الناس، فهو واحد، ولعل ذلك يرجع إلى تشابه بناء العقل بين جميع أجناس البشر، وقد أعطى للأحلام أهمية بقوله: "لأننا حين نريد أن نبحت عن مقدرة الإنسان على استنتاج الرموز، تبرهن الأحلام بكونها المادة الأساس والأسهل منالا لهذا الغرض" (15، ص77). إن الرموز التي يستخدمها (أدلر) في نظريته لها علاقة بالشعور والظروف الحياتية العامة عبر مبدأ (الشعور بالنقص)، إذ أحال الرموز إلى منطقة الوعي والإدراك، إذ يرى أن الدوافع الاجتماعية والشعور بالنقص هي الأساس في إنتاج الرموز، وأن الشعور بالنقص هو المسؤول عن العمليات الإبداعية وليست الغريزة الجنسية والدوافع المكبوتة (16، ص47). هكذا فسر (أدلر) الرموز لدى الفنان على أنها دوافع اجتماعية ويكمن الإبداع في إمكانية التخلص من تلك الرموز عن طريق ما اسماء به (التعويض)، إذ تتجسد تلك الرموز بالواقع الحسي عن طريق العمل الفني.

## 2.2. المبحث الثاني: المذهب الرمزي في الفن

إن استخدام الرمز في الفنون التشكيلية في القدم منذ أن بدأ الإنسان البدائي يخط رسومه الأولى على جدران الكهوف، والمدرسة الرمزية هي تلك النزعة التي لا تهتم بالموضوع الجمالي كما هو في الخارج، بل تحاول أن تستبطن مشاعر الوجدان، وتعبّر عن الرؤى الجمالية دون التزام الشكل الخارجي والرمزية بمثابة إشارات أو رموز موحية معبرة من دون أن تكون لها دلالات مطابقة للواقع الذي يمثل المنظور الطبيعي لعالم الأشياء الخارجية، والرمز بوصفه مصطلحا في الفن يقصد به العلامة أو الجسم الذي يتضمنه العمل الفني للدلالة على شيء آخر غير موجود في هذا العمل (17، ص53).

لقد أفاد المذهب الرمزي في الفن الأوروبي من فنون الحضارات القديمة، التي لعبت فيها الرمزية دورا مهما وأساسيا، عندما أراد الفنان أن يصور المطلق، وغير المحدد بوسائل الفن المعروفة آنذاك، أفاد كذلك من فنون عصر النهضة الإيطالية، الذي تميز بوجود أفكار وصفات أغرت فناني القرن التاسع عشر الرمزيين، ومن قبلها رمزية القرون الوسطى الدينية، وقد استحوذت أعمال الفنان بوتشيللي، ولاسيما لوحته

المسماة (مولد فينوس) (18، ص87)؛ إننا لو تطلعنا إلى خط التطور المستمر للفن الرمزي فإننا يجب أن نوجه أنفسنا إلى رسامي فرنسا حيث لعبت الرمزية دوراً هاماً في أعمالهم أمثال (غوستاف مورو)، فصور لنا عوالم رمزية، سماوات دامية، وصخوراً جبلية، ومواضيع مأساوية، التي يعدها بمثابة مظاهر ثانوية لرموز أو وسائل تعبر عن إحساسات محددة، لقد استعان (كوكان) بمصادر رمزية تقع خارج العالم الغربي، لينجح في استخدام مفردات جديدة وإعادة تنظيمها وفقاً لما تتطلبه التعبير الرمزي، فالألوان الاصطناعية كما مارسها لا تقتصر على كونها مادة تشكيلية أو جمالية، بل تعبر عن قيم أو دلالات ذات طبيعة رمزية ماهي انعكاس لعوالمه الخيالية والحلمية، وقد يبدو قريباً منه رغم تباين أسلوبه الفنان (ادغار مونش) الذي بلغت معه صيغة التأليفية كامل بعدها الوجداني، فالكثافة الخطية واللونية في أعماله تعكس بدورها حالة رمزية وتعبر عن قلق داخلي عميق (19، ص143)، أما الفنان (شاجال) حيث أصبحت لوحاته محملة بطاقة لونية تعبيرية ورمزية تتجه صوب تمثيل الأشكال الغير واقعية التي تحتفي بالتخيلات والرؤى والأحلام، إذ حمل (شاجال) شخصه الإنسانية خصائص لا تحملها إلا الطيور والفرشاة أحياناً فهي لا تسير وفق طريقة معقولة وإنما وفق طريقة خيالية غرائبية، ليصور لنا الرؤى الخيالية الرمزية عائشاً في الغوامض والأسرار، ونجد العديد من الفنانين الآخرين قد صوروا وجوها ترمز إلى الحرب والسلام (20، ص98). هكذا وجدنا أن للرمز في الفن الأوربي بمختلف الأدوار، وبمختلف أساليب المدارس الفنية أو الفنانين، يحمل عدّة قراءات ودلالات للرمز، تختلف باختلاف الأسلوب والتقنية، أو التركيبية النفسية والاجتماعية للفنان، لكنها بالمجمل تدير ظهرها للحسي ليهرع بها الفنان إلى نوازعه الذاتية، للبحث عن علل الأشياء وبواعثها الوجودية.

لقد تبلورت الحركة التشكيلية الفنية في العراق بين نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وافرزت العديد من التجارب والمحاولات والاساليب التي انبعثت بقدر كبير من روح المغامرة، وهذا ما منح الفن العراقي امتيازاً الخاص بين سائر الحركات الفنية في الوطن العربي.

كانت النتاجات الفنية في مرحلة التأسيس إبان العشرينات تهتم بتسجيل الواقع كالمناظر الطبيعية والجمادات وصور الأشخاص، ومن الفنانين الأوائل (عبد القادر الرسام، محمد سليم، عاصم عبد الحافظ، محمد صالح زكي)، وأن طموحات ذلك الرعيل لم تتجاوز، في أقصاها، السعي للإتقان والتمثيل، الأمر الذي جعل من فن التصوير آنذاك يكتفي بتمثيل دوره الترفيهي، بوصفه متعة جمالية، من دون ادراك لإمكاناته الثقافية والاجتماعية (21، ص18).

بحلول ثلاثينات القرن العشرين أخذ الفن العراقي سمة جديدة في طريق بناء الفن الحديث، وتعد الأربعينيات مدة اكتشاف ودهشة وتوقع إذ تم تأسيس جمعية للفنون التشكيلية التي أطلق عليها اسم (جمعية أصدقاء الفن)، ومع بداية الخمسينات بدأت رؤية جديدة للعمل الفني وتطور ونزوع نحو فن الحداثة، فكان لظهور الجماعات الفنية منها جماعة الرواد وجماعة بغداد للفن الحديث وجماعة الانطباعيين تأثير واضح وملاموس على الفن العراقي، فأعمال الفنان (فائق حسن) محاولة للعودة إلى الواقع العراقي واستلهاً أشكاله ونماذج الرمزية منها، فهو يكشف عن المحتوى الرمزي الداخلي والباطني لتلك النماذج فثمة جمال هائل قائم بها (22، ص20)، بالاستينات عمد عدد من الفنانين في هذه المرحلة إلى التعبير عن موضوعاتهم بالرمز منهم الفنان (محمد غني حكمت) إلى استلهاً الاساطير والرموز والحكايات ذات الطابع الشعبي، فللرمز عنده دلالة المطلق، أو دلالة المعنى المطلق إذ تكتسب موضوعاته عن الخصب والديناميكية والعاطفية (23، ص395). وجاءت مرحلة السبعينات لتضيف رصيدا إلى رصيد فنانين، فظهرت جماعة البعد الواحد فقد استلهمت هذه الجماعة الحرف العربي، فقد استلهم الفنان (جميل حمودي) الحرف العربي في تكوين تشكيلي للوحة الفنية

فالحر ف هنا يقوم بوظيفة ذات طابع لغوي تقليدي وهي خطوة أولى في عملية التكوين الفني ثم بوظيفة رمزية تهدف إلى خلق تحويل في فن الكتابة، وتأثر فناني جيل الثمانينات بطروحات الفن الغربي وحقت نتائجهم إنجازات تعيد للفن حياته الداخلية وخطابة الإنسان والروحي معا، فالفنان (عاصم عبد الأمير) يمارس نوعا من أنواع إستراتيجيات التفكير للفضاء والشكل الإنسانى هذا الشكل الذي يبدو لديه موزعا بل مهمشا رمزيا، إن الرؤوس الإنسانية المبتورة عن اجسادها تحمل مضامينيا لتأخذ أبعادها الرمزية، من أشكال الاستلاب والقمع السلطوي فخطاباته التي تحدث جدلا ميلودراميا في مناخاتها الرمزية التشاؤمية السوداوية، ولا شك في أن لمخاضات هذه التجربة مرجعياتها الرمزية، فالوجه لديه عبارة عن كتل رمزية أو أشكال بدائية تستمد حضورها من وجوه التماثيل، وتميز جيل التسعينات بتنوع ثري ما بين المادي والروحي، مع الإفادة من التراث الحضاري والفكري الراقديني، والفنان (كريم رسن) ممن انجذبوا منذ البداية إلى مدونات التاريخ الراقديني فقد عمد إلى إعادة الاشكال الخرافية، أو الرموز، أو الخلفيات وتوجيهها الوجهة التي تتناسب مع الإيقاع الشكلي والروحي الموازي للحظة الرسم بالشكل الذي يتيح لها التأقلم مع محيطها الرمزي الجديد(24، ص276).

## 2. 3. المبحث الثالث: خصوصية الرمز في أعمال الفنان علاء بشير

تشكل نتاجات (علاء بشير) في الفن التشكيلي المعاصر بالعراق قيمة خاصة ليس لأنها تنفرد بطابعها المتميز والمأساوي فحسب، بل لأنها تجربة تكشف عن بحث في أعماق الإنسان، إن نتاجات (علاء بشير) تحيلنا إلى عالم خيالي صرف، ونتاجاته لا تنفصل عن حيثيات الواقع، إن لم تكن مرتبطة ارتباطا عميقا به، لأنها تكشف عن مقدرة متميزة في إيجاد علاقة عضوية بين الواقع والحلم، وبين الحلم والرمز، الرمز الذي يستحيل إلى عالم من المبهمات، بيد أن هذه المبهمات سرعان ما تعيدنا إلى الواقع، وإلى الإنسان فعبير الغموض الذي يسود نتاجاته تتجلى حاسة الفنان في نقلنا إلى عالم آخر هو ما وراء سطح الواقع(25، ص397)، ويمنح الفنان عمله حريه كبرى في تجسيد الأعماق، وزواياها المظلمة أو الرمزية، ولكن الإنسان يبقى هو أساس العمل أو هو أساس التجربة الفنية، فالفنان في معظم نتاجاته وربما كلها لا يستغني عن الإنسان أو رمزه الذي استحال إلى شكل أو إلى دلالة، فالإنسان في نتاجاته هو المدخل وهو سر العمل نفسه، ولكن عملية تحليل نتاجاته تجعلنا إزاء المقاصد النفسية التي كشف عنها الفنان ونفذاها في نتاجاته أي إزاء الإنسان المستلب، المذهول، الذي استحال إلى قيمة فقدت الكثير من إنسانيتها الأولى الأصيلة، لعل الحالات النفسية للفنان تضعنا في مستوى وعي أو إدراك الواقع الذي استحال إلى خيال الواقع الصلب، المؤلم، الذي تحول إلى طبيعة حلمية رمزية(26، ص4)، إن هذه الحالات الإنسانية تكشف عن جذور الواقع، أي الواقع الذي تحول إلى رمز فني، لكن هذا الرمز الفني يتكون من جوهر الحالة التي عالجهما الفنان، الحالة التي تكشف عن عذابه وعن جذورها الإنسانية.

اقتصرت أغلب لوحات (علاء بشير) على شخص أو شخصين في الغالب هما الرجل والمرأة، فيضعهما في المواجهة، وقد كرر صورة المرأة أكثر من الرجل، كما في لوحة (آدم وحواء)، إذ يقول الفنان عن ذلك: "قد جسدت مجموعة أعمالي قصة (آدم وحواء) إذ تحتل المرأة مكانه خاصة لأنني أجد (آدم وحواء) هما أساس الوجود الإنسانى وبها أظهر قسوة الإنسان الذي غالبا ما يكون بطلها الرجل والمرأة بالنسبة لأعمالي تجسد الوجود الإنسانى وتمثل العطاء كله"(27، ص4)، وأكد الفنان على العلاقة الثنائية للأشكال، كالإنسان والتأطير، والإنسان والكرسي، وفي كل الحالات يبقى الجسد الإنسانى هو الأساس في اهتمامات

الفنان عبر رغباته السرية ونزوعه إلى الحرية والرفض، إذ يغرب الفنان في أشكال الجسد فيغير بعض ملامحه، وإضافة مفردات أخرى مثل لفائف طبية أو كف مقطوع يغطي مصدر الخصب أو قضبان تؤلف نوافذ صغيرة تطل على أعماق مظلمة فارغة أو إنسان مقيد إما غراب يأكل عينيه (28، ص23)، تغريب الفنان للأشكال أو الملامح والتعبير عنها بالدلالات الرمزية فهو هنا يقترب من أفكار (هيغل) الذي يرى أن الرمز بداية الفن وأن الرمز قبل أي شيء دلالة، لذا فإن ما يجب علينا أن نفهمه بالرمز بحسب رأي (هيغل) هو إن التعبير بالرموز يحاول أن يوقظ فينا مضمونا ما، ولا يمكن لأي رمز أن يتحقق إلا من انطلاقة من الواقع سواء كان مطابقا لذلك الواقع أو غير مطابق.

في عام (1985) أقام الفنان (علاء بشير) معرضا شخصيا أطلق عليه اسم (حوار مع النفس)، يطرق الفنان هنا أبواب السريالية في لوحات هذا المعرض ويرسم قريبا من طريقتها، ولكنه يلتقي معها أكثر مما يتأثر بها بوصفها غموضا في التعبير وفوضى تثير السخرية في التقنية، وأن لوحات الفنان تعبر عن واقع رمزي غير مألوف، يمكن أن يدرب الذهن والبصر على الانتقال إلى مديات خيالية (فوق الواقعية)، أما معرضه الذي عرضه عام (1993) بعنوان (حوار اليقظة) فقد ضم مجموعة من الكراسي المرسومة بالزيت على القماش، تعكس بوصفها المجرى الرمزي، أو مع بقايا الإنسان الذي كان يجلس عليها في يوم ما وسنة ما ويتحاور معها، صورة لوضع رمزي تراجمي بالغ الصعوبة، وهي تعلق بالسنتها الصامتة المؤلفة من الواح معدنية أو خشبية تمسك ببعضها بصعوبة، ما لا يمكن الإعلان عنه باللغة الاعتيادية، ونقول ما يعجز الإنسان عن قوله في وصف ذلك (الخلل) و(المهانة) اللذين قدر لهذا الإنسان أن يعاني منهما زمنا طويلا من دون أن يستطيع أن يثار لكرامته، أو يحقق إنسانيته ويفسر الفنان فلسفة اختيار الكرسي بوصفه مفردة رمزية فيذكر "عندما نتعرض لوضع مقلق ترانا نتشبث بالكرسي، وأن أقرب شيء إلينا في حالة القلق أو حتى الفرح هو الكرسي، نشعرنا بالاطمئنان والثقة، شاهدت كرسي نابليون أو كرسي إسحق نيوتن، وهنا صار رمزا تاريخيا، وتاريخ الإنسان يبدو مرتبطا بالكراسي، رسمت كرسيًا بأرجل إنسانية ذات اتجاهات مختلفة، هذا الكرسي يرمز للقلق أو للتردد الذي يشظى طاقة الإنسان، ويفقده التركيز على اتجاه واحد، فكلما تزيد علاقة الإنسان بالماديات في محيطه يتضاعف قلقه وتتضاعف مشكلاته، لهذا رسمته على شكل إنسان وحركة أقدامه في اتجاهات مختلفة" (29، ص5).

في عام (1992) أقام الفنان معرضه المسمى (أفكار من تراب) في العدوان العسكري الواسع على العراق، لقد وجد (علاء بشير) أن تراب بلاده وطين أرضها يمثل مادة مناسبة أكثر من غيرها لصياغة أفكار وأشكال، يعبر بها عن رمز المأساة التي تعرض لها الشعب العراقي نتيجة الحرب، وقد أنجز (علاء بشير) من مادة الطين المفخور العديد من النتاجات الفنية لنجد فيها امتداد تاريخي تكتمل وتتصل ببعضها ببعض (اتصال فصول الملاحم)، وأن الأسلوب المتبع في تنفيذ المنحوتات قد كشف عن قوة استثنائية في التشريح كان الطين المفخور أداة مثالية لتجسيدها والهدف منها هو أن تتطبع على الأجساد والوجوه البشرية وغير البشرية التي جرى التعامل معها، في هذا المعرض تبدو المنحوتات كأنها تمتلك طاقة حركية رمزية لكي تسجل فكرة، وتوحي بها عبر الشكل الداخلي للعضلات والأعصاب التي جرى انتزاع قشرتها الخارجية (30، ص131)، إنها نتاجات تمتاز بواقعية الشكل ورمزية الأسلوب وتعبيرية المضمون، لا تنتمي إلا لروح الفنان وأن الفنان قد اقتصر على نحت الرؤوس فقط أكثر من باقي أعضاء الجسم، هذه المنحوتات التي أنتجها الفنان جاءت مقاربة إلى منحوتات عراقية قديمة سومرية، في معرضه هذا يتمسك (علاء بشير) بعناصر تتوضح فعاليتها ضمن عالم يقوم على التحدي والفضح، فالوجه الآدمي في منحوتاته ليس مساحات وحجوما حسب،



وإنما هو فكرة تراجمية تقوم على تمجيد الإنسان وتجذير إنسانيته وجعله قيمة عليا، إنها منحوتات تنثر بالمشاهد الدهشة فهي تمثل أقصى حدود القلق في قدرة الإنسان على المواجهة والتحدي، على الرغم من كل أشكال القهر والبؤس (31، ص14). ترى الباحثة أن معرض (علاء بشير) أفكار من تراب حمل إلينا نتاجات فنية جديدة، لا علاقة لها بالتشكيل بقدر ما هي منحوتات من الطين المفخور، امتازت هذه المنحوتات برفضها للموت والحصار، فهي غنية بالقضايا الإنسانية وذات دلالات رمزية.

(حبر على ورق) هي تسمية أطلقت على أحد معارض الفنان (علاء بشير) وبدءا من التسمية يمكن القول: إن (حبر على ورق) نوع من الكتابة الرمزية، التي تتميز بخاصية المناقضة التي تتجاوز في اللوحة الكتابة وتمحوها في آن واحد معا، إذ إنها يمكن أن تقول كل شيء ولا تقول أي شيء؛ لأنها مجرد حبر على ورق، تميزت هذه التخطيطات بالفراغات الواسعة وأن الفراغ في هذا النوع من التخطيط ليس نقصا في الكثافة أو مقابلا لحاجة إضافية إلى اللون والكتلة، وإنما هو خاصية أساسية في بنية اللوحة نفسها، إن اللغة علاقة جوهرية بوجود الإنسان بما هو إنسان، فهو كائن لغوي أو كائن باللغة، وقد أوضح (دي سوسير) أن السميولوجيا أو (علم العلامات) أوسع من اللغة المتعارف عليها بين البشر، وأن علم اللغة ليس إلا فرعاً منها، أي من هذه السميولوجيا التي يشترك فيها الإنسان مع الحيوان والنبات، وحتى الأشياء ذاتها، لذلك فإن الحبر الموضوع على الورق للتعبير عن رؤيا وهو لا يقتصر على الإشارة اللغوية (الرمزية) المتمثلة بالكتابة فحسب وإنما يتعداها إلى العلامة المجردة والصورة الحسية، والتكوين الذي قد يمتلك قدرة على الإرسال تعجز عنها العلامة اللغوية نفسها، إن العلامات ليست لغة للإنسان وحده، بل هي لغة عالمية يستخدمها الجميع الحيوان والطير للتعبير عن نفسه، والإفصاح عن الذات إزاء محنة الوجود التي تعانيها (32، ص112).

في لوحات (علاء بشير) تعشيق دائم بين الوجود البشري والحيواني، وبينهما وبين الطير الذي يحتل وجود (الغراب) فيه بشكل خاص، حيزا مهما ذا طبيعة رمزية اسطورية لا شك فيها ولا مناص منها، إن وجود التركيب أو المزج داخل اللوحة المخططة بهذا الشكل، يدخل نوعا من التشوية أو المغايرة على الصورة المقترحة للكائن البشري بشكل خاص، حينما يتحول جسده أو جزء منه إلى رمز (تفاحة)، أو يتداخل رمزيا مع سمكة، أو غراب ينغرز منقاره داخل الجسد، أو الرأس ويفتح اللوحة على معان ودلالات رمزية لا حصر لها (33، ص5).

هذه الرموز التي عبرت عنها (سوزان لانجر) بالرموز التمثيلية التي تكون عادة في الفن عندما تعجز اللغة عن التعبير عن الوجدان، أو الحياة الباطنية، يكون الفن السبيل الوحيد للتعبير عن هذه الحياة، أي إن الفن يفيد في التعبير عما لا يمكن التعبير عنه بواسطة اللغة، هكذا جسّد الفنان (علاء بشير) موضوعات رمزية ترتبط بهوم الإنسان المعاصر بشكل عام، فما يحاول الفنان التركيز عليه هو الموضوع وليس التقنية، وما نفع التكنولوجيا العالي إذا خلت اللوحة من المضمون؟!.

## 2.4. المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

بعد الانتهاء من استعراض الإطار النظري استخلصت الباحثة جملة من المؤشرات التي يمكن أن توظف في بناء أداة البحث، وتحليل عينة البحث كالآتي:

1. استخدم الإنسان الرمز في الفن بشكل واسع وعميق، لما يمثله من تجسيد لمضامين مختلفة ومشاعر وأحاسيس لا يمكن التعبير عنها إلا به.
2. إن الرموز البشرية ليست مجرد مجموعة من الدلالات أو العلامات التي تشير إلى معاني وأفكار وتصورات بل هي شبكة معقدة من الأشكال التي تعبر عن مشاعر الإنسان وآماله ومعتقداته.

3. اهتم الكثير من الفلاسفة بدراسة الرمز، فظهرت العديد من المفاهيم والآراء المختلفة التي تناولت الرمز بالدراسة والتحليل، إذ فسر الفلاسفة الرمز كل حسب رؤيته الخاصة.
4. يعتقد علماء النفس ان الطابع الرمزي في السلوك الإنساني ينجم عن كبت الدافع ومتعة التعبير السوي الصريح عن نفسه بالقول أو الفعل.
5. الرمز في الفن يعني هو العلامة أو الجسم الذي يتضمنه العمل الفني للدلالة على شيء آخر غير موجود في هذا العمل.
6. الرسم العراقي المعاصر مرتبطا بحرفيات الرسم وهو في المحصلة لا يتأتى من دون استحضار لتلك الرموز بوصفها ترتبط بأفكار الرسام من جهة وبمنهجه التجريبي من جهة أخرى.
7. تحولت بنية العمل الفني في الفن العراقي شكلا ومضمونا إلى الرمزية التجريدية معتمدة على الحدس والخيال المنفصلين عن الواقع إلى ما وراءه، فامتازت النتاجات بتنوع ثري ما بين المادي والروحي.
8. نتاجات (علاء بشير) تحيلنا إلى عالم خيالي غريب منعزل.
9. اعتمد الفنان (علاء بشير) على آلية تغريب الأشكال، أو الملامح فأصبحت وكأنها ذات طبيعة حلمية.
10. صور (علاء بشير) الواقع الحيائي المعبر عن المأساة والإنسان المستلب.
11. تعبر منحوتات (علاء بشير) عن الحركة المتمردة متجاوزة كل الحدود المقامة فبدأ الإنسان قلق حائر تحيط به أجواء حزينة.
12. صور (علاء بشير) الواقع الحيائي المعبر عن المأساة والإنسان المستلب.
13. تعبر منحوتات (علاء بشير) عن الحركة المتمردة متجاوزة كل الحدود المقامة فبدأ الإنسان قلق حائر تحيط به أجواء حزينة.

### 3. الفصل الثالث/ منهجية البحث

3. 1. مجتمع البحث: اشتمل مجتمع البحث الحالي على مجموعة من الأعمال الفنية للفنان (علاء بشير) وباللغة (160) عملا فنيا بين رسم ونحت، عبر الكتب والرسائل والدوريات ومواقع المعلومات العالمية (الإنترنت)، والمؤرخة في المدة (1988 – 2007)، والمنفذة بتقنيات مختلفة منها (الكريلك – تخطيط – ونحت فخاري – زيت على القماش).
3. 2. عينة البحث: اختارت الباحثة عينة البحث ولبالغة (4) أنموذج بالطريقة القصدية، بما يتلاءم مع هدف البحث الحالي.
3. 3. أداة البحث: لبناء أداة للبحث قامت الباحثة باعتماد مؤشرات الإطار النظري وهي محكات لتبويب أداة البحث وتصنيفها فتم بناء الأداة، وهي تصميم استمارة لتحليل الدلالات الرمزية في نتاجات الفنان (علاء بشير) بصيغتها الأولية، التي تتكون من مجموعة من الفقرات الرئيسية والفرعية، وبعد عرض الأداة على مجموعة من السادة الخبراء تم إضافة بعض الفقرات أو حذفها، إلى أن أصبحت الأداة بصيغتها النهائية جاهزة للتطبيق (ملحق 1).
- أ- صدق الأداة: تم اكتساب صدق ظاهري للأداة، وباستخدام معادلة (كوبر) كانت نسبة الاتفاق على الفقرات (83%) وهذه النسبة تعد مثالية لقياس الظاهرة.

ب- ثبات الأداة: بعد حساب معامل الاتفاق بحسب تطبيق معادلة (سكوت) كانت نسبة الاتفاق بين المحللين (87%) والمحلل الأول والباحثة (93%)، وبين المحلل الثاني والباحثة (90%)، والباحثة عبر الزمن (97%).

3. 4. منهج البحث: اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينة البحث، وبما يتلاءم مع تحقيق هدف البحث، وبحسب الخطوات الآتية:

1. وصف العمل الفني.
2. تحليل العمل الفني إلى وحدات وعلاقات.
3. تفسير العناصر والعلاقات بما له علاقة بالدلالات الرمزية للعمل الفني.

### 5.3. تحليل نماذج عينة البحث

#### أنموذج (1)

اسم العمل: الغراب

سنة الإنتاج: 1989

المواد: أكرليك على الورق

القياس: 70 × 50 سم العائدية: مقتنيات خاصة بالفنان



يتكون المشهد العام للوحة من غراب كبير محلق بالجو لوحده

وسط فضاء واسع، وجناحي الغراب منشورتان، والرأس غائر بين الكتفين إلى الأسفل باتجاه الأرض، أما الأرجل فهي تتصل بالأرض، المشهد العام خال من جميع التفاصيل، إلا من شكل الغراب الذي احتل مركز اللوحة.

نفذ الفنان أغرب مفردة لتحتل فضاء اللوحة بألوانها السوداء، والمتداخلة مع اللون الأزرق، وهي تحاول بوضعها الخاص وحركتها الاستثنائية أن توجد المعنى والدلالة على خلفية الصورة الدينية والأسطورية والشعبية الموجودة لهذا الطائر في الذاكرة الجمعية، اختزل الفنان المشهد العام للوحة ماعدا شكل الغراب فقط وحده، وجعل اللوحة مجردة من باقي التفاصيل فهو يعبر عن طاقات تعبيرية، وهنا يتحقق ما تراه (سوزان لانجر) أن الفن تكمن وظيفته في تصوير العالم الباطني وهو يحمل بطاقة تعبيرية، فالفن تعبير بجملة من الرموز وهذه الرموز لغة تعبر عن البوح الداخلي، فالفنان في هذه اللوحة فعل قابلية مجردة وإمكانية مفتوحة على التأويل.

إن الدلالة الرمزية لشكل الغراب قائمة على ميزتين أساسيتين هما: البعد الأول للغراب هو البعد الديني والأسطوري الذي ينطوي عليه رمز الغراب، كما هو معروف دائما الغراب يعبر عن صورة الشؤم في الذاكرة الشعبية لدى أغلب الناس، لربما من لونه الأسود أو لصوته النشاز المميز، أو لعدم عودته بالبشارة، فالغراب عند (علاء بشير) هو الشاهد السري على حيرة الإنسان وقلقه، والمرافق لتحولاته والحاضر الأبدي في أيام بؤسه ونعيمه والمتداخل مع فكره والمقدر لنوازه وأشواقه الروحية ولذائذه الجنسية وعذاباته الجسدية.

استخدم الفنان شكل الغراب في العديد من لوحاته وشغل الكثير من مواضيعه مره نراه حول شكل الغراب إلى جهاز تلفون شكل (1) يلتف منقاره الحديدي المسنن على قاعدة الجهاز ليشير إلى عصر التكنولوجيا، وعصر المواصلات الفضائية، التي طوقت الكرة الأرضية وغيّرت حياة البشر، وها هو يجعل تداخل بين الرموز المركبة (حيوانية وجمادات) فالغراب هنا هو الرمز الكاشف عن أسرار العلم والمعرفة

الكلية، أما في الشكل (2) جعل راس الغراب متمسكاً بقدم شخص استخدمت وسيلة للدفاع عن النفس من شرور الغراب وجعل فم الغراب أي منقاره مفتوح.



شكل (2)



شكل (1)

### أنموذج (2)

اسم العمل: محنة 13

سنة الإنتاج: 1991

المادة: نحت فخاري

العائدية: مقتنيات خاصة بالفنان



يتكون النموذج من شكل لرأس بشري منجز من مادة الطين

المخفوف، ملامح الوجه غير واضحة لأنها تبدو مدمرة ومحطمة، بالخصوص الجهة اليمنى منها مما جعل العين اليمنى غير واضحة وكذلك منطقة الصدغ ونصف الأنف غير واضحين المعالم، أما الجزء الأيسر من الشكل فهو واضح لكن قليل التفاصيل، يبدو على الشكل أنه قد تعرض إلى ضربة قوية من الجهة اليمنى فأدت إلى تدمير الوجه وانشطاره من الجهة اليسرى إلى قسمين من شدة الضربة فجسده كخط منكسر من نهاية العين اليسرى إلى خلف الرأس، كذلك الفم مفتوح وكأنه يعبر عن صرخة قوية من شدة الألم، وأظهر الفنان مصدر ضوء غير معروف نوعه من خلف الرأس المنحوت.

تعتبر منحوتات (علاء بشير) عن المواقف الاجتماعية، السياسية، النفسية، الذاتية، الموضوعية، التي جسدت هاجس الدمار الذي عصف بالشعب العراقي إبان التسعينات وما عاناه هذا الشعب من ويلات ودمار في هذه المدة، فالوجه الآدمي في منحوتاته ليس مساحات وحجوما حسب، وإنما هو فكرة تراجيدية تقوم على تمجيد الإنسان وتجذير إنسانيته وجعله قيمة عليا، إنها منحوتات تثير الدهشة فهي تمثل أقصى حدود القلق في قدرة الإنسان على المواجهة والتحدي على الرغم من كل أشكال القهر وحالات الحرب، فحاول الفنان بالنحت الفخاري التعبير عن المعاناة الإنسانية من (فقر وعوز وحرمان وبؤس وألم)، أشكالها أشكال بدائية تعود إلى تجارب الإنسان منذ أقدم عصوره وحالاته، ومعقد في الوقت ذاته، يرقى بتجارب الإنسان إلى قمم مأسية ونتائج الهائلة في عصور تقدمه وعمرانه، إذ يرى (أدلر) أن الدوافع الاجتماعية والشعور بالنقص هي الأساس في إنتاج الرموز، وأن الشعور بالنقص هو المسؤول عن العمليات الإبداعية، وليست الغريزة الجنسية والدوافع المكبوتة، فلجأ إلى مبدأ التعويض الذي أشار إليه (أدلر).

جميع نتاجات الفنان الفخارية تعبر عن فكرة واحدة، وهي الظلم الاستبداد كما أشرنا، لكن كل منحوتة تعبر عن دلالة رمزية معينة، ففي إحدى المنحوتات جعل الأفواه مغلقة شكل (3) الوجه هزيل والعيون غائرة، والرأس منشطر إلى قسمين متفكك من شدة التعب الذي يشعر به الناس، أما شكل (4) أظهره شكل لشخص متقدم في العمر، وجسد تجاعيد الوجه والعيون البارزتين وجعل الرأس منشطرا إلى ثلاثة أقسام، وفي لوحة أخرى جعل الرأس ملفوفا بقطعة من القماش لكامل الوجه شكل (5) بحيث لا نرى العيون ولا الفم ولا الأنف، فلم يظهر أي عنصر من عناصر الوجه، وكأنه الشخص المتمثل هنا لا يتكلم ولا يسمع ولا يرى، وفي منحوتات أخرى جمع عدة وجوه في عمل نحتي واحد شكل (6) وهذه المنحوتة تمثل مراحل العمر المختلفة التي يمر بها الشخص.



شكل (4)



شكل (3)



شكل (6)



شكل (5)

الصراخ في الأعمال النحتية هي السمة البارزة على أغلبها، فالأفواه مفتوحة إنها تعبر عن صراخ الأعماق، كونت هذه المنحوتات عالما رمزيا غريبا من الأشجان والبؤس، عالما تخلي فيه طين الأرض وترابها عن طبيعته البسيطة ليشكل من جديد على نحو حركة وقوة غير معهوده واحتجاج وعنف، إن رمزية الحرب موجودة في منحوتات (علاء بشير) وبالأخص نموذج العينة، يبدو ان دمار الحرب هو الذي شوه الوجه وجعله مدمر بهذا الشكل، حتى وان لم تكن الحرب موضوعا مباشرا فيها لكن هذه الأشكال المشوهة والمتشظية والنماذج البشرية التي تنطوي على أرواح معذبة مستلبة، وأجساد متفككة ومقهورة وعلاقات منفصلة أو منقطعة، قد نجحت في طرح موضوعة الحرب على مستوى رمزي غريب وجديد.



### أنموذج (3)

اسم العمل: محنة امرأة

سنة الإنتاج: 2002

المادة: قلم رصاص على الورق

القياس: 95×80سم

العائدية: مقتنيات خاصة بالفنان

يتألف العمل الفني من شكل امرأة جالسة على الأرض، والجسم منقسم إلى جزئين الجزء الأعلى اختزله الفنان بطريقة تجريدية، بحيث اختفى الراس والصدر والأكتاف فجميعهم حولهم إلى مستطيل مقوس إلى جهة الخلف، أما الذراعين فجعلهما على شكل مستطيل صغير، أما الجزء السفلي للجسم فقد جسده بشكل واقعي، ونفذه بدقة عالية على شكل خطوط رقيقة ورشيقة تعبر عن جسم المرأة، جرد المكان من أي شيء غير جسد المرأة وهو يحتل مركز اللوحة الرئيسي، والشكل بصورة عامة يبدو مرسوم بخط متواصل.

إن تخطيطات (علاء بشير) تكشف عما يشعر به ويحس، لا عما ينظر إليه ويراه بالفعل وهي تقدم للموضوع صورة تتسم غالباً بالتركيب النظري، لا بالطابع العضوي البصري، هذا الشكل يجسد رموز مركبة متداخله بين جسم الإنسان والأشكال الهندسية، والفنان هنا اهتم كل شيء وركز اهتمامه فقط على الجسد، وهذه التخطيطات تعطي انطباعاً بصرياً يبلغ أحياناً من التلقائية ونقاء الشكل والتجرد من كل جمالية مزيفة وإيقاظ عقلي يدل على ثبات النزعة العقلية والأكاديمية للفنان.

العمل الفني يبدو كأنه مؤلف من خط متصل واحد من دون قطع وغير منفصل بحيث أصبح الخط لديه القدرة على أن يقول أشياء كثيرة دفعة واحدة، وفي الوقت نفسه يبدو أن الفنان قد استغل مهنته بوصفه طبيباً جراحاً في أعماله الفنية، إذ جعل الجزء الأعلى من الجسم يبدو كأنه أجرى عليه عملية تجميلية عبر هذه الحزوز على شكل (رموز هندسية) خطوط عمودية وأفقية متقاطعة، وكأنه عملية التحام للجروح.

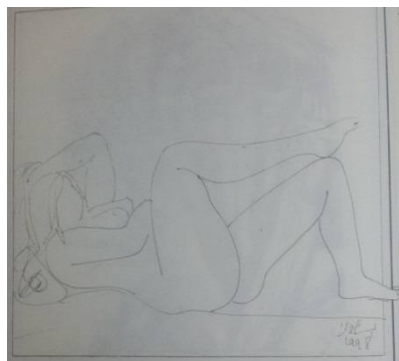
يبدو أن الفنان قد عبّر عن صمته حبالاً ما لا يستطيع البوح به بالكلمات، بالرسم والتخطيط، ولا سيما أن هذه المجموعة من التخطيطات محورها الأساسي هو جسد الأنثى، هذه الأنثى هي أصل الحياة وهي بدء الخليفة فمرة جسدها وهي عارية ومستلقية على الأرض شكل (7)، وفي لوحة أخرى أيضاً جسدها وهي عارية أيضاً وجالسة على الأرض، وشعرها منشور ومرفوع إلى الأعلى بسبب تيار هواء يضرب عليه من جهة الخلف أي من ظهر المرأة شكل (8)، وأظهر الفنان هنا الجزء الخلفي والجانبى فقط من الجسد، ولم يظهر أي تفاصيل أخرى للوجه، وأصبح الجسم هو محور التعبير الرمزي وله دلالة الجسد الأنثوي.

وبخصوص هذه التخطيطات يذكر الفنان "أني لا أتكلم بل أعكس كل كلامي وما أريد الإفصاح عنه من خلال هذه الأعمال الفنية، فأنا أكتسب جزءاً كبيراً من لغتي الفنية الجارحة عن طريق الإصغاء إلى ضجة العصر وإلى محنة الوجود البشري المحاصر في وطني"، هكذا صور الفنان بطريقته الخاصة عذابات الناس وصرخاتهم الداخلية المأساوية الحزينة المكتومة واحتجاجاتهم وصيحتهم وصرعاتهم.

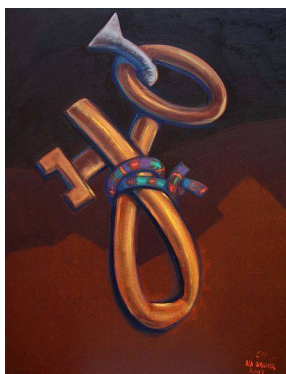
وهنا يتحقق مع رأي (سوزان لانجر) التي ترى أن الفن هو وسيلة للتعبير عن الوجدان فعندما تعجز اللغة التعبير عن الوجدان أو الحياة الباطنية، يكون الفن السبيل الوحيد للتعبير عن هذه الحياة فالفن يفيد في التعبير عما لا يمكن التعبير عنه بواسطة اللغة.



شكل (8)



شكل (7)



#### أنموذج (4)

اسم العمل: مفتاح

سنة الإنتاج: 2007

المادة: زيت على القماش

القياس: 100×80سم

العائدية: مقتنيات خاصة بالفنان

ارتكز التكوين العام للوحة على كتلة رئيسية مهيمنة على العمل الفني، التي تمثل شكل المفتاح الملتوي والمعقود بخيوط وسط فضاء فارغ، ومجرد من أي شيء فقط شكل المفتاح المعقود والملون بلون ترابي.

يجسد الفنان (علاء بشير) عبر هذا الشكل المختزل همومه الممزوجة بهموم حنينه إلى الوطن، إذ كان يرثيه من مفاهم البعيد من خلال شكل المفتاح وهو شكل يحمل لدى (علاء بشير) دلالات رمزية ذاتية كثيرة فيذكر "أن هذا شكل المفتاح يعبر مرة عن الحنين إلى الوطن الذي يشعر به الفنان، ومرة يعبر به عن الأمان والاستقرار والطمأنينة، فهو يرى عندما ندخل إلى البيت ونقف الباب بالمفتاح نشعر بالأمان والاستقرار، ومرة يعتبره مفتاح الرزق"، فكل شكل يرسمه الفنان يعبر عن دلالة رمزية محددة، لكن هذا شكل المفتاح المعقود بعقدة يعبر به عن الوطن وهو تعبير ذاتي خاص بالفنان ومعلق بمصيره الخاص، وفي الوقت نفسه يعكس القلق الذي يشغل بال الفنان في كل حين.

بما أن الفنان ابتعد عن وطنه بعد أحداث العراق (2003) فإنه يظل شعور الحنين إلى الوطن هو واحد من هموم الفنان فعبر عن ذلك البعد والهم والحنين بشكل المفتاح، الذي يبدو شكله قريباً إلى شكل خارطة العراق، وغير لون المفتاح الذي في اللوحة عن لون المفتاح الحقيقي فجعل لونه نفس لون تراب الوطن، أما بخصوص العقدة الملتفة حول المفتاح تمثل دلالة رمزية تعبر عن قوة كبيرة تفرض عليه بعدم عودته إلى وطنه، وكذلك التواء المفتاح من وسطه كما هو معروف عدم إمكانية فتح أي باب؛ لأنه معقوف، فالمفتاح هنا عاجز عن ذلك وهنا تتجسد وجهة نظر (نيتشه) فهو لا يجد متعة للحياة إلا عن طريق ترميز صورة الأشياء.



الفنان لا يعنيه رمز الجماد (المفتاح) بل أصبح وسيلة للتعبير عن ذات الفنان والتعبير عن محتته وغريته، لذا عمد إلى تغريب شكل المفتاح في اللوحة عن الشكل الطبيعي له، وبما أنه وضعه في وسط اللوحة، أي في المركز فهنا ذاتية الفنان (الأنا) تتجسد في هذا المركز، ولاسيما أن الفنان يعيش بعيدا عن وطنه، فيظل شعور الحنين وحلم العودة ملازما له، في تلك المدة كان المفتاح محور أغلب مواضيع الفنان (علاء بشير) فرسمه في عدة وضعيات وعدة أشكال، وهي تحمل كل مرة دلالة رمزية مختلفة عن المرة الأخرى، فمرة قلب شكل المفتاح المعقود شكل (9) ومرة جسد شكل المفتاح وهو مقيد بحلقة تمنع محاولته من فتح أي باب شكل (10)، وفي لوحة أخرى جسد المفتاح بدون قيود لكن لونه بلون أسود، وهذا اللون يمثل دلالة رمزية ترمز إلى الحزن والكآبة، علما أن جميع اللوحات التي جسد فيها شكل المفتاح جعل الوقت وقت ليلى مظلم حزين أي استخدم رموزا لونية معتمدة.



شكل (10)



شكل (9)

#### 4. الفصل الرابع

4. 1. نتائج البحث: بعد تحليل عينة البحث توصلت الباحثة إلى عدد من النتائج تحقيقا لهدف البحث وكالاتي:
  1. ابتعد الفنان (علاء بشير) عن تمثيل الواقع وتأكيد على كل ماهو رمزي، فنتاجاته تحيل المشاهد إلى التأمل بما وراء العمل من أفكار كما في جميع نماذج عينة البحث.
  2. رموز الفنان (علاء بشير) لا تتفصل عن اللاشعور الجمعي فهي محمله بطاقة تعبيرية كبيرة كما في جميع نماذج العينة.
  3. بعض رسومات الفنان (علاء بشير) متناصدة من أعمال الفنان (سلفادور دالي) حيث لجأ إلى أساليب حلمية رمزية للتعبير عن الواقع المعاش كما في نموذج (1).
  4. تمثلت الرموز الحيوانية في رسوم الفنان (علاء بشير) بشكل واقعي ليشير بها إلى مضامين رمزية، وأهداف ترتبط بالبعد الديني والأسطوري كما في أنموذج (1).
  5. استخدم الفنان (علاء بشير) الرأس البشري بوصفه رمزا للفكر، ورمزا للإنسانية، ورمزا للاحتجاج والتمرد وحالات الحرب كما في أنموذج (2).
  6. ارتبطت النتاجات الفخارية للفنان (علاء بشير) بأشكال بدائية رمزية تعود إلى تجارب الإنسان منذ أقدم العصور وهي تحمل فكرة تراجيدية تقوم على تمجيد الإنسان وتجذير إنسانيته وجعله قيما عليا كما في أنموذج (2).



7. عبر الفنان (علاء بشير) عبر الخطوط الرمزية الهندسية عن كل ماهو ذاتي كما في أنموذج (3).
  8. عبر الفنان (علاء بشير) في تخطيطاته عن ما تعجز اللغة التعبير عنه بالكلمات فعوض عن تلك الكلمات بالتخطيطات كما في نموذج (3).
  9. تعبر نتاجات الفنان (علاء بشير) عن ما هو ذاتي رمزي، فقد عكس همومه وغربته بشكل غريب ومنفصل عن الواقع كما في نموذج (4).
  10. تعبر نتاجات الفنان (علاء بشير) عن ما هو ذاتي رمزي، فقد عكس همومه وغربته بشكل غريب ومنفصل عن الواقع كما في أنموذج (4).
  11. استخدم الفنان الرموز اللونية كما في النماذج (1، 2، 4) وهي ألوان قائمة ومعتمدة خالية من دلالات الفرح والسرور والسعادة.
4. 2. استنتاجات البحث: افترت نتائج البحث عدد من الاستنتاجات التي توصلت اليها الباحثة وكالاتي:
1. ابتعد الفنان (علاء بشير) عن تمثيل الواقع وتأكيد على كل ماهو رمزي، فنتاجاته تحيل المشاهد إلى التأمل بما وراء العمل من افكار.
  2. نجد في نتاجات الفنان (علاء بشير) ابراز مأساة الإنسان ذات الطابع الرمزي ووضعها في صياغة جديدة.
  3. أراد الفنان (علاء بشير) في نتاجاته تحرير الفن من القيود المتعارفة، فقد رقد فنه برموز بديله عن الواقع.
  4. خرج الفنان في نتاجاته عن المؤلف بالشكل المعبر عن الرمزية، لكن مضمون هذه النتاجات واحد.
  5. أثر العزلة والتغريب في نتاجات الفنان (علاء بشير) موحيا إلى الجانب النفسي لديه الذي جسده بالهجرة عن مجتمعه، والانعزال هروبا عن مواجهة الواقع المرير.
4. 3. توصيات البحث: في ضوء النتائج والاستنتاجات التي تمخضت عنها هذه الدراسة توصي الباحثة بما يأتي:
1. ضرورة إصدار مطبوعات فنية توضح توظيف للرمز ومرجعياته، وتهتم في إثراء الجانب الذوقي، ومعرفة الرموز ودلالاتها لما تحمله من معالجات حديثة فاعلة.
  2. إن تقوم المؤسسات الثقافية ذات العلاقة بتوفير كل ما يخص الفنانين العراقيين على هيئة ملفات خاصة وحديثة لكل فنان، تكون مرجعا للباحثين لسهولة جمع المعلومات عن الفنان ونتاجاته الفنية.
  4. 4. مقترحات البحث: استكمالا لمتطلبات البحث الحالي ولتحقيق الفائدة تقترح الباحثة جراء الدراسات الآتية:
1. أبعاد الاغتراب في نتاجات الفنان علاء بشير.
  2. الرمز في نتاجات الفنان العراقي.

## CONFLICT OF INTERESTS

There are no conflicts of interest

## 5. المصادر والمراجع

- 1- ابن منظور، لسان العرب، مجلد 6، دار المعارف، ب.ت.
- 2- صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج 2، ط 1، منشورات ذوي القربى، مطبعة سليمان زادة، 1385 سنة فارسية.
- 3- الحجامي، أحمد شمس الدين: الأسطورة في المسرح المعاصر، الكتاب الأول، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1975.
- 4- ابن منظور: لسان العرب، المجلد الأول، دار لسان العرب، بيروت، ب.ت.
- 5- عمر، أحمد مختار: علم الدلالة، مكتبة العروبة، للنشر والتوزيع، الكويت، 1982.
- 5- صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج 1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982.
- 6- عطية، محسن محمد: الفن وعالم الرمز، ط 2، دار المعارف، مصر، 1996.
- 7- كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة اليونانية، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1936.
- 8- مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1984.
- 9- كانت، عمانوئيل: نقد العقل المحض، ترجمة: موسى وهبه، مركز الاتحاد القومي، مشروع مطاع صفدي للينابيع، بيروت، ب.ت..
- 10- هيغل: الفن الرمزي، ترجمة: جورج طرابيش، ط 1، دار الطليعة للطباعة، بيروت، 1978.
- 11- برجسون، هنري: الفكر والواقع المتحرك، ترجمة: سامي الدروبي، مطبعة الإنشاء، بيروت، ب.ت.
- 12- كروتشه، بندتو: المجلد في فلسفة الفن، ترجمة: سامي الدروبي، ط 1، دار الفكر العربي، مصر، 1947.
- 13- وادي، علي شناوة: فلسفة الفن وعلم الجمال، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة، 2006.
- 14- الجزيري، مجدي: الفن والمعرفة الجميلة عند كاسيرر، دار الوفا لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2009.
- 15- فرويد، سيغموند: تفسير الأحلام، ت: نظمي لوقا، دار الهلال للطباعة والنشر، القاهرة، 1963.
- 16- أحمد، محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط 2، دار المعارف، القاهرة، 1978.
- 17- هاووزر، أرنولد: فلسفة تاريخ الفن، ترجمة: رمزي عبده جرجس، مراجعة: زكي نجيب محمود، سلسلة الألف كتاب، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1968.
- 18- كولنجر، روبين جورج: مبادئ الفن، ترجمة: أحمد حمدي محمود، مطبعة المعرفة، القاهرة، ب.ت.
- 19- خليل، فخري: أعلام الفن الحديث، ج 3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005.
- 20- امهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، ط 2، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت.
- 21- كامل، عادل: التشكيل العراقي التأسيس والتنوع، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000.
- 22- جبرا، جبرا إبراهيم: الفن العراقي المعاصر، مديرية الثقافة العامة، وزارة الاعلام، بغداد، 1972.
- 23- كامل، عادل: الفن التشكيلي المعاصر (مرحلة الستينات)، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ب.ت.
- 24- الدليمي، رياض هلال: بين الفكر والنقد والتشكيل البصري، ط 1، دار الرضوان للنشر والتوزيع، الأردن، 2013.

- 25- ياسين، هادي: تجربة علاء بشير، صحيفة الثورة، القسم الثاني، بغداد، 1989.
- 26- الجادر، وليد: علاء بشير ما بين البصر والبصيرة، صحيفة الجمهورية، العدد 5272، بغداد .
- 27- هادي، سعد: علاء بشير موقف المشاهد وموقف التعبير، مجلة فنون، عدد 92، بغداد، 1980.
- 28- فياض، معد: ذاكرة كراسي الفنان علاء بشير، صحيفة الشرق الأوسط، السعودية .
- 29- جيرا، إبراهيم جبرا: الفن والفنان كتابات في النقد التشكيلي، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ب. ت.
- 30- كامل، عادل: علاء حسين بشير الإنسان وأسراره، صحيفة العراق، بغداد: العدد 3910، 1988.
- 31- خضير، ضياء: الفنان علاء بشير الحوار بين الحلم واليقظة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000.
- 32- كامل، عادل: علاء بشير الأسطورة في شكلها المستعاذ، صحيفة العراق، العدد 5798، بغداد، 1995.
- 33- زهير، غانم: وجهة نظر في أعمال علاء بشير، صحيفة القادسية، العدد 2822، بغداد، 1989.

ملحق (5)

الأداة بصيغتها النهائية

الدلالات الرمزية															الرموز			ت			
لاشعور	طبيعة حلمية	تناص	غياب	حضور	أسطوري	هلاك	محنة	قلق	تشظي	تفكيك	ذاتي	تغريب الشكل	استلاب	انفصال عن الواقع	مأساة	الفئات الثنائية	الفئات الفرعية	الفئات الرئيسية			
																	خط أفقي	رموز هندسية	-1		
																	خط عمودي				
																	مثلث				
																	متنوع				
																	أدمي حيواني	رموز مركبة	-2		
																	أدمي مع أشياء مختلفة				
																الأفواه مغلقة	رجل	رموز بشرية	-3		
																الأفواه مفتوحة					
																محذوف جزء من الجسم					
																الأفواه مغلقة	امرأة				
																الأفواه مفتوحة					
																محذوف جزء من الجسم					
																	تفاحة			رموز نباتية	-4
																	أزهار				
																	غراب	رموز حيوانية	-5		
																	طائر أسود				
																	طائر ابيض				
																	شمس	☉	-6		

																	غيوم		
																	أحمر	رموز لونية	-7
																	أبيض		
																	أزرق		
																	أسود		
																	الوان أخرى		
																	عتمة	رموز ضوئية	-8
																	إضاءة		
																	تضاد		
																	انسجام		
																	كرسي	جمادات	-9
																	شباك		
																	مفتاح		
																	جدران		
																	أخرى		
																	مغلق	القضاء	-10
																	مفتوح		
																	ليل	الزمان	-11
																	نهار		
																	متنوع		